

ЧИТАТЕЛЬСКИЕ СТРАТЕГИИ В СФЕРЕ РУССКОЙ КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1-31(Чехов А. П.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)52-8,444

ГСНТИ 17.07.51

Код ВАК 10.01.01

А. В. Кубасов

Екатеринбург, Россия

Художественная рецепция И. С. Тургенева в прозе А. П. Чехова

Аннотация. В работе раскрываются литературные связи А. П. Чехова с И. С. Тургеневым и через него с другими писателями — Л. Н. Толстым и Б. М. Маркевичем. Стилизаторская природа таланта Чехова обусловила его напряженное диалогическое взаимодействие с современниками, что проявилось в форме преимущественно имплицитного интертекста. В отличие от постмодернистов, у Чехова он занимает слабую текстовую позицию. Редуцирование является одной из доминантных черт интертекстуальной поэтики и практики Чехова. В основе редукации лежит синекдоха, понимаемая как ключевой принцип художественного миромоделирования. Произведения писателя наполнены знаками чужих произведений. Чехов не принуждает читателя к поиску и интерпретации приглушенного интертекста, поэтому его произведения поликодовые. Формы освоения и переработки Чеховым чужого текста находятся в широком диапазоне: от элементарной метатезы до изощренных инверсий.

Тургенев дольше других писателей оставался предметом раздумий Чехова. Аллюзии на его произведения начинаются с юношеской пьесы и проходят через все творчество писателя. Объясняется это внимание тем, что техника письма Тургенева, его искусство иронизирования были близки Чехову. Вместе с тем весь творческий путь Чехова сопровождается то угасающим, то усиливающимся актом изживания им властной приверженности творчеству старшего современника. Это лежит в русле одной из важнейших проблем всей жизни и всего творчества Чехова — внутренней свободы человека.

Ключевые слова: художественная рецепция; интертексты; ирония; русская литература, русские писатели; литературное творчество; литературные связи.

A. V. Kubasov

Ekaterinburg, Russia

Artistic Reception by I. S. Turgenev in the Prose by A. P. Chekhov

Abstract. The work reveals the literary connections of A. P. Chekhov with I. S. Turgenev and through him, with other writers L. Tolstoy and B. M. Markevich. The stylistic nature of Chekhov's talent has led to his intense dialogical interaction with contemporaries, which manifested itself in the form of a predominantly implicit intertext. Unlike postmodernists, he has a weak textual position in Chekhov. Reduction is one of the dominant features of the intertextual poetics and practice of Chekhov. The basis of the reduction is the synecdoche, understood as the key principle of artistic world-modeling. The writer's works are filled with signs of other people's works. Chekhov does not force the reader to search and interpret a muted intertext, therefore his works are polycode. Forms of mastering and processing of someone else's text by Chekhov are in a wide range: from elementary metathesis to sophisticated inversions.

Turgenev longer than other writers remained the subject of Chekhov's artistic reflection. Allusions to his works begin with a youthful play and go through all the work. This is explained by the fact that Turgenev's writing technique and his art of irony were close to Chekhov. At the same time, Chekhov's entire creative way is accompanied by the now ebbing, then growing, act of overcoming his imperious commitment to the work of his older contemporary. This lies in the mainstream of one of the most important problems of Chekhov's work and his entire life — the inner freedom of man.

Keywords: artistic reception; intertexts; irony; Russian literature; Russian writers; literary creative activity, literary ties.

И. С. Тургенев издавна был в круге чтения Чехова. По свидетельству Михаила Чехова, в их семье произведениями классика «зачитывались взапой» [Чехов 1981: 87]. Проза Тургенева, а также его пьесы были хорошо известны Антону Павловичу и не могли не отразиться в его произведениях. Чехов может быть признан одним из самых глубоких и оригинальных художественных интерпретаторов тургеневских героев, тем и проблем, а также его поэтики. Следование за Тургеневым не имеет характера вторичности или тем более подражания, ведь в этом случае перед нами был бы просто эпигон. Точными представляются слова В. Б. Катаева, намечившего три варианта взаимодействия произведений Чехова с чужими текстами. По словам ученого, Чехов понимал, что «для объяснения явлений литературы часто необходима литературная же перспектива — будь то установление литературного генезиса, литературного контекста или типология литературных явлений» [Катаев 1989: 4].

Открытие тургеневского интертекста в прозе Чехова связано не просто с осмыслением литературной перспективы XIX века, установлением преемственности и связи Чехова с Тургеневым, но также и с самоопределением, саморефлексией автора «Вишневого сада». Отсылки к Тургеневу появляются уже в юношеской пьесе Чехова «Безотцовщина». Но полнее и глубже тургеневский интертекст проявился в прозе писателя, потому что там он мог тоньше и «технологически» разнообразнее преломлять чужие литературные интенции. К концу XIX века в прозе были разработаны формы и приемы, приспособленные в гораздо большей степени к передаче чужой речи (рассеянное разноречие, несобственно-прямая речь, свободный косвенный дискурс), чем в драматургии, где доминирует прямая речь героев.

При анализе тургеневского интертекста у Чехова внимание исследователей обычно привлекает рассказ «В ландо» (1883). Это оправдано тем, что в эпистолярной прозе писателя сохранилось прямое указание

на связь этого произведения с Тургеневым. Чехов сообщает Н. А. Лейкину, что начинает «работать по-зимнему» и добавляет: «Посылаю Вам “В ландо”, где дело идет о Тургеневе» (П I, 85). Письмо Лейкину написано 19 сентября 1883 года, Иван Сергеевич умер лишь месяцем раньше (22 августа). Поэтому «В ландо» можно признать своего рода художественным травестийным некрологом Чехова писателю и одновременно приговором читателю массовой литературы, ставящему модных современных беллетристов выше классика. Д. Рейфилд называет «эпитафией» Тургеневу другой рассказ Чехова — «Егерь» [Рейфилд 2005: 113]. Ирония жизни заключается в том, что обоим писателям выпадет судьба умереть за пределами России, их тела будут доставлены на родину поездом. Если рассматривать жизнь как текст, то отсылка к автору «Отцов и детей» будет завершающей точкой в самой судьбе Чехова.

Целый ряд рассказов Чехова содержит интертексты, связанные с Тургеневым. Они вносят достаточно существенные коррективы в смысл чеховских рассказов. Остановимся на некоторых из них.

В «Переполохе» (1886) ключом, открывающим связь рассказа с «Отцами и детьми», становится номинация одной из героинь. Фабульная основа этого рассказа — скандал в «благородном семействе»: Федосья Кушкина потеряла брошь и подозревает, что ее украли. Под подозрение попадают все слуги, в том числе и Машенька Павлецкая, «молоденькая, едва только кончившая курс институтка» (С IV, 331).

Тургеневский интертекст в рассказе раскрывается через осмысление номинации героини. Фамилия хозяйки дома, где служит Машенька, создана с помощью метатезы букв в фамилии тургеневской героини: *Кушкина* — *Кушкина*. Чехов использовал метатезу не только в процессе именовании своих героев. Так, в письме Е. М. Шавровой в марте 1892 года он писал: «Изменил я также и подпись, *переставив буквы* (курсив здесь и далее мой — А. К.), на случай если сотрудничество в “малой” прессе покажется Вам немножко мове» (П V, 35). Перестановка букв в фамилии героя или автора — прием, который можно условно назвать авторской речью из-под полумаски. Уместно вспомнить в данном случае замечание Ю. Н. Тынянова о «мелочности пародических средств». В качестве примера он приводит специфическое употребление Пушкиным одной буквы (ижцы) как знака М. Т. Каченовского [Тынянов 1977: 297].

Метатеза позволяет говорить о генезисе некоторых чеховских образов, в основе которых лежит инверсия. Авдотья Никитишна Кушкина характеризуется в «Отцах и детях» Ситниковым как «замечательная натура, *étancirée* в истинном смысле слова, передовая женщина» (С 7, 61). Литературная родственница Авдотьи Никитишны, Федосья Васильевна Кушкина, даже по прошествии четверти века сохранила связь со своей предшественницей. Героиня рассказа Чехова по-прежнему мнит себя «передовой женщиной», для которой не существует таких предрассудков, как личностное достоинство или презумпция невиновности человека. На вопрос Машеньки Павлецкой, почему в ее отсутствие в комнате проводился обыск, горничная отвечает: «Брошку,

говорю, украли... Барыня сама своими руками все обшарила. Даже швейцара Михайлу сами обыскивали. Чистый срам! Николай Сергеич только глядит да кудахчет, как курица. А вы, барышня, напрасно это дрожите. У вас ничего не нашли!» (С IV, 332).

Если в романе Тургенева Кукшина является второстепенным персонажем, то в рассказе Чехова она перемещается с периферии в центр повествования, а главный герой становится, наоборот, эпизодическим лицом. Он не без труда опознается в домашнем докторе Кушкиных. Это некто Мамиков, у которого отмечены лишь две способности: сладко улыбаться и говорить сладким голосом (С IV, 334). В новых условиях новые Базаровы утратили свою значимость и превратились в такую же прислугу богатых, как гувернантки и горничные.

В заметке «Среди милых москвичей» (1885) эксплицирован смысл, скрытый в «Переполохе». В «Формулярном списке петербургских дам» сказано: «Одни произошли от Коробочки, *другие от Кукшиной*, третьи вышли из пены Финского залива» (С XVIII, 59). Кукшина в составленном ряду такой же значимый тип, как и героиня Гоголя или мифологическая Венера, перенесенная с юга на суровые берега Балтики. В известном отклике Чехова на роман Тургенева отметим дважды употребленное слово «сделано»: «Болезнь Базарова *сделана* так сильно, что я ослабел, и было такое чувство, как будто я заразился от него. А конец Базарова? А старички? *А Кукшина?* Это чёрт знает как *сделано*. Просто гениально» (П V, 174). «Сделанность» в данном случае синонимична признанию мастерства писателя, блестящей техники его письма. То, что *сделано*, всегда в определенной степени технологично, тому можно научиться и, видоизменив, использовать для своих целей. Чехов изучал манеру письма Тургенева всю жизнь.

Некоторые герои из ранних рассказов Чехова предстают в качестве эскиза для будущих развернутых литературных портретов. Таков, например, Шмахин из рассказа «Безнадежный» (1885). Представляется, что Чехов еще раз обратится к этому персонажу, переработав и углубив его. И переработанный *Шмахин* превратится в *Шамохина*. В основу именованного героя «Ариадны» (1895) положена модифицированная фамилия героя раннего рассказа с использованием той же метатезы и эпентезы (вставка буквы «о»). Сходство фамилий двух героев дает определенные основания для компаративного анализа двух рассказов, а также для наблюдений над особенностями варьирования в них тургеневского интертекста.

Приведем финал рассказа «Безнадежный»: «Шмахин подошел к этажерке, заваленной книжным хламом. Тут были всевозможные судебные указатели, путеводители, растрепанный, но не обрезанный еще журнал “Садоводство”, поваренная книга, проповеди, старые журналы... Шмахин нерешительно потянул к себе номер “Современника” 1859 года и начал его перелистывать...

– “Дворянское гнездо”... Чье это? Ага! Тургенева! Читал... Помню... Забыл, в чем тут дело, стало быть, еще раз можно почитать... Тургенев отлично пишет... мда...

Шмахин разлегся на софе и стал читать... И его тоскующая душа нашла успокоение в великом писателе. Через десять минут в кабинет вошел на цыпочках Илюшка, подложил под голову *барина* подушку и снял с его груди раскрытую книгу...

Барин храпел...» (С III, 222).

Если попытаться передать соль рассказа «Безнадежный», то ее можно свести к известной посылке — «своя своих не познаша»: новый Лаврецкий не узнал себя в литературном предке. Заключительная фраза, вынесенная в отдельный абзац, с помощью повтора акцентирует слово «барин». Барские замашки героя были отмечены и ранее в поступках героя. Это тоже косвенная отсылка к «литературному отцу» Шмахина, а отчасти и к его автору.

Возникает вопрос: почему Шмахину автором дан в руки именно журнальный вариант романа? Случайность это или деталь, которая имеет художественное целеполагание? Чехов, с одной стороны, верен исторической правде: «Дворянское гнездо» в самом деле было опубликовано в первом номере «Современника» за 1859 год. Но ведь можно было дать герою для чтения и книжный вариант романа. Очевидно, в данном случае важно само указание на год издания журнала и его название. Они выступают как знаки эпохи, маркеры определенного этапа общественно-политической жизни России. Кроме того, 1859 год играет роль временной точки отсчета для литературной жизни Лаврецкого как типа (да и следующий за ним 1860, год рождения самого Чехова, тоже значим). Журнал выписывал, вероятно, отец Шмахина. Временной промежуток между первой публикацией «Дворянского гнезда» и рассказом Чехова — примерно четверть века, то есть срок, когда дети тургеневского Лаврецкого достигли возраста отцов. В рассказе, таким образом, проблема «отцов и детей» связывается уже не с типами соответствующего романа, а с типом из «Дворянского гнезда».

Элемент родства Шмахина с Лаврецким намечается в самом начале рассказа: «Председатель земской управы Егор Федорыч Шмахин стоял у окна и со злобой барабанил по стеклу пальцами» (С III, 219). Отчество героя можно интерпретировать как отсылку к герою романа Тургенева, которого звали Федор Иванович. Шмахин — вдовец, в какой-то момент он берет в руки семейный альбом и рассматривает старые фотографии в нем: «Перед его глазами замелькали сестрицы, полинявшие тетеньки, офицер с тонкой талией, бабушка в белом чепце, <...> он сам, *покойница-жена* с болонкой на руках... Взор его на минуту остановился на жене... приподнятые брови, удивленные глаза, тяжелый шиньон, *брошка на груди* — все это вызвало в нем воспоминания...

– Тьфу!» (С III, 220).

Какие именно воспоминания вызвала фотография жены у Шмахина? Автор недоговаривает, оставляя додумывать это читателю. Ясно одно: воспоминания неприятны герою, недаром он реагирует на них междометием с пейоративным значением. Лаврецкий, как известно, тоже был несчастен в личной жизни. Заглавие рассказа осознается в полной мере лишь после проявления тургеневского интертекста: новый Лаврецкий, как и прежний, — «безна-

дежный» тип личности, не способной на существенные изменения. Как был он некогда барин, так и остался им четверть века спустя — несчастным, бездеятельным и безвольным. Фотография покойницы-жены и выделенные в ее портрете детали не позволяют сказать о ней как о новой m-me Лаврецкой, скорее, она напоминает новую Кукшину. Отмеченная в ее костюме брошка на груди через год в рассказе «Переполах» станет предметом-символом, вокруг которого будет разворачиваться интрига, яснее станет и связь покойной жены Шмахина с второстепенной героиней тургеневского романа.

Через десять лет Чехов возвратится к старому рассказу, а точнее — к своему старому герою. Рассказ «Безнадежный» при публикации в «Будильнике» имел подзаголовок — «эскиз» (С III, 585). В «Ариадне» (1895) эскиз будет развернут в полномасштабное художественное полотно.

При анализе «Ариадны» важно учитывать форму повествования от I лица и структуру «рассказа в рассказе». Два рассказчика, первичный и вторичный, являются не только изображающими субъектами, но и изображаемыми, хотя и в разной степени. Первичный рассказчик анонимен на протяжении всего повествования. Второй рассказчик знает первого. Представляясь, он говорит о себе: «Иван Ильич Шамохин, московский помещик некоторым образом... *Вас же я хорошо знаю*» (С IX, 108). Знать собеседника Шамохин мог только опосредованно, вероятно, по каким-то его произведениям. Текст первичного рассказчика создает раму произведения, основное содержание текста вторичного героя-рассказчика — это своего рода развернутый монолог, имитирующий устную исповедь. Ассоциативный фон «Ариадны», по сравнению с «Безнадежным», отличается гораздо большей сложностью и изощренностью. Автор апеллирует не к одному произведению, а к целому ряду текстов разных писателей. Кроме того, содержание рассказа осложнено еще и элементами имплицитного диалога Чехова с близкими ему людьми.

Первая заявка на интертекст дана в портретной детали будущего вторичного рассказчика, на тот момент еще анонимного, незнакомого не только читателю, но и первичному рассказчику: «На палубе парохода, шедшего из Одессы в Севастополь, какой-то господин, *довольно красивый, с круглой бородкой*, подошел ко мне, чтобы закурить, и сказал...». Чуть позже появится вариация детали: «*Господин с круглою бородкой* сел рядом и продолжал» (С IX, 107). В портрете некоего господина выделена одна опознавательная деталь — «круглая бородка». Двойкий смысл имеет оговорка первичного рассказчика, что «лицо этого господина было уже знакомо» ему. Реально-бытовая мотивировка знакомства тут же указывается: «Накануне мы возвращались в одном поезде из-за границы, и в Волочиске я видел, как он...» (С IX, 107). Однако, помимо реально-бытового, в ситуации узнавания есть и подтекстный смысл, ведущий читателя не к житейской, а к литературной действительности.

В 1881 году Чехов опубликовал заметку «Опять о Саре Бернар». В ней, в частности, пред-

ставлен смысловой ряд, который складывается в мотивный комплекс, устойчивый у Чехова в течение длительного времени: «Вы мечтаете, и перед вашими глазами мелькают один за другим: Булонский лес, Елисейские поля, Трокадеро, длинноволосый Доде, Зола с своей круглой бородкой, наш И. С. Тургенев и наша “сердечная” т-те Лаврецькая, гуляющая, сорящая российскими червонцами семо и овамо» (С XVI, 14). Тургенев и его героиня помещены здесь во французский контекст, в «Ариадне» он смещен на итальянский. Герои «поехали было в Париж», но вернулись в Италию (С IX, 126). В отличие от облика Доде и Зола с идентифицирующей их приметой, внешность Тургенева в заметке лишена ее. Видимо, расчет был на то, что облик русского писателя достаточно известен читателю по его многочисленным портретам. На большинстве из них Тургенев, как и Зола, тоже с круглой бородкой (см., например, фотографию А. И. Денъера). Так что Шамохин с помощью этой детали обретает характер «писательской» внешности, как и герой из рассказа «Попрыгунья»: «...если бы он был писателем или художником, то сказали бы, что своей бородкой он напоминает Зола» (С VIII, 8). Литературность «Ариадны» замаскирована формой повествования. На уровне исходной гипотезы, вследствие сходства фамилии Шамохина с фамилией более раннего Шахина, можно заподозрить близость к типу Лаврецкого поклонника Ариадны Григорьевны, а ее саму — к той, что в заметке 1881 года охарактеризована как «т-те Лаврецькая».

В «Ариадне» всего лишь раз мелькнет фамилия Тургенева: Шамохин с издевкой будет говорить о том, что для Ариадны «Болеслав Маркевич лучше Тургенева» (С IX, 128). Литературная судьба Тургенева была отмечена вечным сравнением его с кем-то. В этом автор «Чайки» чувствовал с ним свою близость. Тема «Тургенев и ...» была одним из лейтмотивов в творчестве Чехова, начиная с самых ранних его произведений. В рассказе «В ландо» (1883) барон Дронкель дает свою оценку Тургенева: «Хорошо писал про любовь, но есть и лучше. Жан Ришпен, например. Что за прелесть! Вы читали его “Клейкую”? Другое дело!» (С II, 243).

Мнительный профессор Серебряков вспоминает Тургенева в связи со своей болезнью: «Говорят у Тургенева от подагры сделалась грудная жаба. Боюсь, как бы у меня не было» (С XIII, 75). В авторском кругозоре реплика героя пьесы имеет двойную мотивировку, так как в свое время доктор Чехов диагностировал грудную жабу как раз у «двойника» Тургенева. В августе 1884 года он писал из Воскресенска Лейкину о живущем рядом Болеславе Михайловиче: «Этот камер-юнкер болен грудной жабой и, вероятно, скоро даст материал для некролога» (П I, 124). Через год тому же Лейкину сообщается о планах на дачный сезон: «Буду жить в комнатах, в к<ото>рых прошлым летом жил Б. Маркевич. Тень его будет являться мне по ночам!» (П I, 149). Серебрякову по ночам, видимо, является тень Тургенева, это тоже своего рода метатеза, только не на уровне буквы, а на уровне образа. Фраза Серебрякова про Тургенева дает возможность показать, как драматические тона, идущие от героя, корректируются

скрытой авторской иронией, раскрывающейся в данном случае с помощью писем писателя. Ирония у Чехова зачастую основывается на выводимости ее из какого-то внешнего, по отношению к данному произведению, контекста или источника.

Как ни иронизировал Чехов над любителями сравнивать Тургенева с другими писателями, сам он то и дело использовал эту традицию, но у него тема «Тургенев и ...» в какой-то мере объективирована, отодвинута от его уст. Если чеховские персонажи соединяют Тургенева с Ришпеном или Маркевичем, то Чехов задает иной масштаб, сравнивая автора «Дворянского гнезда» с Толстым. Статус писателя устанавливается, прежде всего, по письмам Чехова. Для Чехова Тургенев как писатель сомасштабен с Толстым, поэтому они часто возникают у него в паре, при этом Толстой почти всегда занимает первую позицию, а Тургенев — вторую. Характеризуя «чистую публику», едущую в вагонах III класса и любящую читать писателей уровня К. С. Баранцевича, Чехов замечает: «Для этой публики Толстой и Тургенев слишком роскошны, аристократичны, немножко чужды и неудобоваримы» (П V, 111). И еще одно сравнение: «Я читаю Тургенева. Прелесть, но куда жиже Толстого!», — сообщается в феврале 1893 года А. С. Суворину (П V, 171).

Тургеневский интертекст в «Ариадне» нельзя рассматривать в отрыве от других интертекстов, в частности, от толстовского. Они слиты воедино и вместе с организующим и преобразующим авторским началом составляют художественную целостность, разделяемую только в процессе анализа. Если «Ариадну» сравнить с картиной, то «холст» для своего рассказа Чехов взял не чистый, а уже записанный чужими «картинами», выступающими в роли «грунтовки» для его нового полотна.

Толстой и Тургенев — признанные мастера в постановке и разработке проблем любви, тогда как пара Толстой и Достоевский авторитетна в сфере художественного исследования таких философских проблем, как вера в Бога.

О «Чайке» Чехов писал, что в ней «пять пудов любви» (П VI, 85). Нечто подобное можно сказать и про «Ариадну», играющую по отношению к комедии роль рассказа-спутника, с той оговоркой, что все эти «пуды» ложатся здесь на одного героя, который ведет как бы «двойной рассказ»: о себе и от себя, один рассказ опирается на реальную почву; второй, воображаемый, — сочиняется им. Сложность в том, что текстуально эти рассказы слиты воедино. Не лишена оснований гипотеза В. Зубаревой, что Шамохин является «начинающим писателем, пытающимся “опробовать” свое сочинение на известном писателе» [Зубарева 2015: 163]. Тезис этот находит подкрепление в заявленном Шамохиным желании рассказать попутчику «свой последний роман» (С IX, 109). Чехов использует прием амфиболии, то есть игры двусмысленностью: «роман» в таком речевом оформлении допускает понимание слова не только в значении «любовная история», но и как литературный жанр. Обратим внимание на слово «последний». Вообще-то из содержания рассказа следует, что история взаимоотношений Ша-

мохина с Ариадной — первый любовный роман в его жизни. Так что все «остальные» романы, скрывающиеся за словом «последний», могут быть интерпретированы в литературном смысле, как некие реальные или только воображаемые опусы героя. В завершающей части повествовательной рамы двусмысленность слова закреплена первичным рассказчиком: «На другой день после этой встречи я выехал из Ялты, и *чем кончился роман Шамохина*, — мне неизвестно» (С IX, 132). Не сказано — «роман Шамохина с Ариадной», что придало бы однозначности слову «роман». М. Л. Семанова точно заметила, что в этом рассказе «финал — бесфинален» [Семанова 1980: 238]. Бесфинальность финала отражается как в незавершенности любовного романа героя, так и одновременно разворачивающегося с ним в рамках этого же текстового пространства имплицитного литературного романа (точнее — образа романа), собранного из осколков чужих произведений и дополненного Шамохиным своим опытом и фантазией. Более того, литературный роман Шамохина тоже двойится: один идет как бы непосредственно от героя-рассказчика, а другой — от передающего его «роман» вторичного рассказчика. Наконец, нельзя забывать и о биографическом авторе. На языке героев-нарраторов он повествует о своих романах с реальными женщинами. Все эти «романы-романы», текстуально совпадая, передают разные интенции, воспринимаются как тонально разнородные. Романы Шамохина во многом мелодраматичны и серьезны, для вменяемого автора эти же романы в большей или меньшей степени подсвечены иронией и объективированы им как получужие.

Обратим внимание на то, что в рассказе нет слов «писатель», «беллетрист» или «литератор». Однако есть фраза Шамохина: «Я того мнения, что *каждая женщина может быть писательницей*» (С IX, 117–118). Ариадна при знакомстве с первичным рассказчиком благодарит его за то, что тот доставляет ей «удовольствие <...> своими *сочинениями*» (С IX, 132). Отталкиваясь от этого словоупотребления, первичного рассказчика точнее всего назвать «сочинителем», как, впрочем, и вторичного рассказчика — Шамохина. В этом их отличие от биографического автора, который является подлинным писателем и сочинителем.

Фигурами двух сочинителей (реальным и потенциальным) задается глубинный литературный диалог, который находит подкрепление в «Чайке», в параллели Тригорина и Треплева, опытного беллетриста и начинающего. Соотносительность «Чайки» и «Ариадны» разнопланова, она отражает автоинтертекстуальность Чехова. В «Чайке» жизненные и литературные проблемы воплощены с помощью языка комедии, в «Ариадне» — с помощью повествования в форме *Ich-Erzählung*. Прототипы героев, которых находят для этих произведений, во многом совпадают [Полоцкая 1979: 97–123]. Рассказ «Ариадна» представляется нам попыткой Чехова досказать то, что осталось недосказанным в «Чайке». Формой маскировки связи двух текстов, помимо жанра, является характер квазиисповедального нарратива в рассказе. Прикрываясь системой рассказчиков, Чехов получил возможность сказать что-то

важное как бы прямо от себя, с помощью повествования, в котором парадоксально сочетаются Я с не-Я. В этом видится вытеснение писателем из своего сознания с помощью художественного акта пресловутых «пяти пудов любви». Не забывая о тургеневском интертексте, напомним, что и в «Чайке» есть рассуждения Тригорина о себе «на фоне Тургенева».

«Ариадна» — рассказ в такой же мере «толстовский», в какой и «тургеневский». «Крейцера соната» (1890) Толстого, которую Чехов читал внимательно и пристрасно, структурно изоморфна «Ариадне». Литературным субстратом для Ивана Ильича Шамохина являются герои произведений Тургенева и Толстого. Чехов художественно ассимилирует их, растворяя в своем рассказе. «Ариадна» при таком подходе должна рассматриваться как «реагирующий текст» [Бахтин 1986: 301], в котором сопоставлены и сплавлены взгляды разных писателей.

Возвратимся к фразе о литературных предпочтениях Ариадны, ставящей Маркевича выше Тургенева. В этом отношении она сходна с m-me Лаврецкой, у которой любимый писатель глубоко спрятан, так как расходится с установившимися в ее среде репутациями писателей: «Паншин навел разговор на литературу: оказалось, что она, так же, как и он, читала одни французские книжки: Жорж-Санд приводила ее в негодование, Бальзака она уважала, хоть он ее и утомлял, в Сю и Скрибе видела великих сердцеведцев, обожала Дюма и Февалья; *в душе она им всем предпочитала Поль де Кока*, но, разумеется, даже имени его не упомянула» (С 6, 132). Любимый салон Варвары Павловны был для Чехова символом авторитетной, светской массовой литературы. В заметке «Опять о Саре Бернар» читаем: «В лицах и костюмах этих легкомысленных французов вы узнаете *Comédie Française* с его первым и вторым рядами кресел, на которых восседает *сплошной польдекоковский виконт*» (С XVI, 14). Столичный парижский театр, как и «польдекоковских виконтов», двадцатилетний Чехов мог знать только по литературе. В контексте «Ариадны» Маркевич выступает как эрзац-вариант Тургенева, подобно тому, как в «Дворянском гнезде» бульварный Поль де Кок — это псевдозаместитель целого ряда более крупных литературных фигур.

Аллюзивный фонд рассказа Чехова чрезвычайно пестр и разнороден, что характеризует Шамохина-рассказчика как начитанного сочинителя. Исповедь его являет собой «попурри» на модные в то время литературные, научные, околонучные и публицистические темы.

Шамохин, при соотнесении его с литературными предшественниками и современниками, как бы примеряет на себя разные роли-маски. Одна из них — роль нового Лаврецкого, оказавшегося в сходной ситуации подчинения женщине-хищнице. Отдельные фрагменты рассказа как будто прямо окликают содержание романа Тургенева. В «Дворянском гнезде» Лаврецкий мечтает о духовном возрождении, обретении смысла жизни после знакомства с Лизой Калитиной. После приезда Варвары Павловны в Россию все его мечты рассыпаются в прах. «Чистые, грациозные образы, которые так

долго лелеяло мое воображение, подогреваемое любовью, мои планы, надежды, мои воспоминания, взгляды мои на любовь и женщину, — *все это теперь смеялось надо мной и показывало мне язык*» (С IX, 123). Как будто это цитата из романа, но она взята не из «Дворянского гнезда», а из рассказа Чехова. Чувства и переживания, выражаемые героем в данном случае, могут быть связаны как с Шамохиным, так и с Лаврецким (а вместе с ними и с толстовским Позднышевым). Суммирующий характер героя складывается из разных компонентов, вынесенных из разных текстов. Однако у Чехова не прямая стилизация Тургенева, а все-таки пародийная: завершающие фразу выделенные слова диссонируют по тональности с предшествующим контекстом, слегка окарикатуривают его. Размежевание тонов проходит по границе двойного пунктуационного знака. Такого рода фразы М. М. Бахтин называл «гибридными конструкциями» [Бахтин 1975: 118], в них реализуется двуглосие и связанная с ним тонкая ироничность. Другая особенность приведенной фразы заключается в том, что она только имитирует устную речь псевдоисповеди героя. Скорее, эта фраза может быть отнесена именно к «роману» Шамохина.

В одном из писем к А. С. Суворину Чехов заметил: «Женские отрицательные типы, где Тургенев слегка карикатурит (Кукшина) или шутит (описание балов), нарисованы замечательно и удались ему до такой степени, что, как говорится, комар носа не подточит» (П V, 174–175). Приведенная выше фраза из «Ариадны», начинающаяся со слов о «чистых грациозных образах» и заканчивающаяся снижающим пафос речевым жестом — сделана Чеховым а la Тургенев, в его вкусе. Здесь «слегка карикатурит» внимательный ученик классика. Так и кажется, что не только жизнь показывает Шамохину язык, но и скрытый венаходимый автор рассказа — своим читателям (не в последнюю очередь близким писателю читательницам).

Если Шамохин генетически связан с Лаврецким, то, по логике вещей, и Ариадна должна иметь родственную связь с Варварой Павловной. В ранней заметке о Саре Бернар Чехов наделил героиню Тургенева одним опознавательным знаком — она транжира, не знающая счета деньгам. Стесненный в деньгах Лубков жалуется Шамохину на свою любовницу: «Ариадна, точно ребенок, не хочет войти в положение и сорит деньгами, как герцогиня» (С IX, 122). В последней пьесе Чехова Раневская тоже сорит деньгами «семя и овами», проявляя свой неизживаемый дворянский инфантилизм.

Данные в рассказе парой Тургенев и Маркевич могут быть уподоблены поставленным друг против друга зеркалам, в которых отражается анфилада все более мельчающих образов. Добавим, что Маркевич если и зеркало, то с известной кривизной. Если признать Маркевича за эрзац-Тургенева, то естественно ожидать каких-то сигналов или знаков произведений Болеслава Михайловича в рассказе. Для ассоциативного фона рассказа Чехова важна драма «Чад жизни» (1884), переделанная из романа «Перелом». Пьеса была хорошо знакома Чехову и недаром упомянута в «Чайке», что служит дополнительным ар-

гументом в пользу связи рассказа и комедии, а также художественной системности Чехова в целом. Пьеса Маркевича является смысловым узлом, в котором переплетаются разные житейские сюжеты. Пьеса предназначалась для бенефиса М. Г. Савиной, которая была связана с Тургеневым. Это первый круг лиц и сюжетов. Второй круг связан с Чеховым и близкими ему людьми. Здесь следует назвать театры М. В. Лентовского, и Ф. А. Корша, и Л. Б. Яворскую, которая играла главную женскую роль в постановке театра Корша. Чехов видел спектакль с Яворской, и для него поневоле должны были накладываться друг на друга симпатичная ему женщина и ее роль. Ариадна может рассматриваться в том числе и как творческая вариация Чеховым типа Ольги Ранцевой из «Чада жизни», контаминированного с типом Варвары Павловны Лаврецкой. Приведем пример из пьесы, где Ранцева предстает в роли прото-Ариадны. На свидании с Ашаниным она признается ему: «Ну да, я честолюбива... или как это назвать? Сколько я себя помню, с института, меня всегда влекло к верхам, мне все кругом меня мелко, мизерно казалось, все сияли впереди блеск, роскошь, блестящее положение... Это очень гадко — говорят добродетельные люди. Не спорю, может быть, — но что же делать, когда я такая и не могу быть другою? Мне все это нужно, без этого, как без воздуха, — мне жизнь не в жизнь... И я добьюсь всего, всего, я знаю, пока только у вас, у мужчин, искорки вот эти *(указывает пальцем на глаза)* будут прыгать в глазах, говоря со мною... » [Маркевич 1884: 46]. Прямая интенция в речи героини Маркевича в то же время косвенно выражает устремления и героини рассказа Чехова, а также Л. Б. Яворской. Автор «Ариадны» прозорливо угадал судьбу будущей княгини Бярятинской. В чужом произведении он увидел (в тексте) и услышал (со сцены) слова, которые соединились в его сознании с личностью конкретной женщины.

Подведем некоторые итоги. «Мелочность» и невыделенность интертекста у Чехова, кажущаяся слабой его текстовая позиция требуют отдельного рассмотрения. Редуцирование является одной из доминантных черт интертекстуальной поэтики и практики Чехова. В своих произведениях писатель зачастую оставляет лишь какой-то опознавательный знак чужого текста, причем очень редко в открытой форме. В основе редукиции лежит синекдоха, понимаемая не только как троп, но и как принцип художественного миромоделирования. Вариантами максимального редуцирования, очевидно, следует признать фамилию писателя (Маркевич и Тургенев в «Ариадне»), название произведения или ключевое слово из него («Клейкая» — «В ландо», «Nihil» — «Безотцовщина»), трансформу имени известного литературного персонажа (Кукшина / Кукшина — «Переполох») и т. д. Используя выражение М. М. Бахтина, можно сказать, что практически все произведения Чехова «пахнут контекстами» [Бахтин 1986: 302]. Читатель, уловивший «запах» чужого контекста, поставлен автором не перед необходимостью, но лишь перед потенциальной возможностью раздвинуть границы художественного мира произ-

ведения, подключив к нему чужие тексты на сходную тему, с героями-предшественниками, героями-предвестниками. Чехов не принуждает читателя к поиску и интерпретации приглушенного, засурдиненного им интертекста, делая тем самым свои произведения в смысловом отношении варибельными, поликодовыми. Свободный художник предоставляет свободу прочтения своих произведений и читателю.

Формы освоения и переработки Чеховым чужого текста находятся в широком диапазоне: от элементарной метатезы до изощренных инверсий (ср. с советом Авиловой — «сделайте <...> Дуню офицером, что ли...»), слияний чужих героев воедино в своем персонаже или, напротив, разделения чужого героя на несколько своих. Герой рассказа Чехова, отражаясь в зеркалах чужих произведений, обретал литературную и смысловую перспективу, приближался по своей художественной значимости к герою романа. Такое положение вещей декларировалась издавна: «В маленьком рассказе Чехов умел обрисовать те же характеры и дать эстетические наслаждения, как Тургенев и Гончаров в больших романах» [Одиссей (Мандельштам) 1910: 135], — замечал один из авторов чеховского юбилейного сборника. Интертекстуальное подключение ряда разновременных чужих героев к чеховскому персонажу не только создает объемный и в разных ракурсах освещенный тип, но и придает ему определенную архетипичность.

Тургенев дольше других писателей оставался предметом раздумий Чехова. В марте 1894 года он писал А. С. Суворину: «... для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и он вышел из меня, сказав: се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от постоя» (II V, 284). От «постоя» Тургенева Чехов так и не освободился, до конца жизни он оставался в его душе, о чем свидетельствуют поздние письма писателя (II X, 70, 194; XI, 184). Вплоть до своей прощальной комедии-завещания Чехов использует аллюзии на Тургенева. Причин этого несколько. Во-первых, Чехов не был лично знаком с писателем и, следовательно, не мог испытывать его непосредственного личностного влияния. Вторая причина заключается в том, что техника письма Тургенева, его искусство повествования и иронизирования были ближе Чехову, чем литературное мастерство Толстого, его художественная дидактичность. Сам масштаб творчества Тургенева казался Чехову соотносительным с его собственным. И последнее: если прибегнуть к языку психоанализа, то можно сказать, что в четвертьвековом литературном пути Чехова был то угасающий, то усиливающийся акт изживания им властной приверженности творчеству старшего современника. Это лежит в русле одной из важнейших проблем всей жизни и всего творчества Чехова — внутренней свободы человека.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975. — 810 с.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — 445 с.

Зубарева В. Чехов в XXI веке: позиционный стиль и комедия нового типа. Статьи и эссе. — Charles Schlacks, Jr. Publisher Idylwild, CA, 2015. — 275 с.

Кубасов А. В. Особенности функционирования семейного словаря в рассказах А. П. Чехова // Язык художественной литературы: традиционные и современные методы исследования: сборник научных статей по материалам международной конференции памяти Н. А. Кожевниковой. — М.: Издат. центр «Азбуковник», 2016. — С. 204–213.

Маркевич Б. М. Чад жизни. Драма в пяти действиях. (Заимствована из романа «Перелом»). — СПб.: Тип. т-ва «Обществ. польза», 1884. — 121 с.

Одиссей (А. В. Мандельштам) А. П. Чехов // Чеховский юбилейный сборник. — М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1910. — С. 133–135.

Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли. — М.: Советский писатель, 1979. — 240 с.

Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова / пер. с англ. О. Макаровой. — М.: Издательство Независимая Газета, 2005. — 857 с.

Семанова М. Л. «Крейцера соната» Л. Н. Толстого и «Ариадна» А. П. Чехова // Чехов и Лев Толстой. — М.: Наука, 1980. — С. 225–253.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. — М.: Наука, 1978–2014. Ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. Серия сочинений обозначена С.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 575 с.

Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. — М.: Наука, 1974–1983. Ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. Серия сочинений обозначена С, писем — П.

Чехов М. П. Вокруг Чехова. Чехова Е. М. Воспоминания. — М.: Художественная литература, 1981. — 335 с.

REFERENCES

Bakhtin M. M. Voprosy literatury i estetiki. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1975. — 810 s.

Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva. — M.: Iskusstvo, 1986. — 445 s.

Zubareva V. Chekhov v XXI veke: pozitsionny stil' i komediya novogo tipa. Stat'i i esse. — Charles Schlacks, Jr. Publisher Idylwild, CA, 2015. — 275 s.

Kubasov A. V. Osobennosti funktsionirovaniya semejnogo slovary v rasskazakh A. P. Chekhova // Yazyk khudozhestvennoy literatury: traditsionnye i sovremennye metody issledovaniya: sbornik nauchnykh statey po materialam mezhdunarodnoy konferentsii pamyati N. A. Kozhevnikovoy. — M.: Izdat. tsentr «Azbukovnik», 2016. — S. 204–213.

Markevich B. M. Chad zhizni. Drama v pyati deystviyakh. (Zaimstvovana iz romana «Perelom»). — SPb.: Tip. t-va «Obshchestv. pol'za», 1884. — 121 s.

Odyssey (A. V. Mandel'shtam) A. P. Chekhov // Chekhovskiy yubileynyy sbornik. — M.: Tip. t-va I.D. Sytina, 1910. — S. 133–135.

Polotskaya E. A. A. P. Chekhov. Dvizhenie khudozhestvennoy mysl'i. — M.: Sovetskiy pisatel', 1979. — 240 s.

Reyfield D. Zhizn' Antona Chekhova / per. s angl. O. Makarovoy. — M.: Izdatel'stvo Nezavisimaya Gazeta, 2005. — 857 s.

Semanova M. L. «Kreytserova sonata» L. N. Tolstogo i «Ariadna» A. P. Chekhova // Chekhov i Lev Tolstoy. — M.: Nauka, 1980. — S. 225–253.

Turgenev I. S. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. — M.: Nauka, 1978–2014. Ssylki na eto izdanie dayutsya v tekste s ukazaniem toma i stranitsy. Seriya sochineniy oboznachena S.

Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino. — M.: Nauka, 1977. — 575 s.

Chekhov A. P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. — M.: Nauka, 1974-1983. Ssylki na eto izdanie dayutsya v tekste s ukazaniem toma i stranitsy. Seriya sochineniy oboznachena S, pisem — P.

Chekhov M. P. Vokrug Chekhova. Chekhova E. M. Vospominaniya. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1981. — 335 s.

Информация об авторе

Александр Васильевич Кубасов — доктор филологический наук, профессор, заведующий кафедрой теории и методики обучения лиц с ОВЗ, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

Адрес: 620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: kudas2002@mail.ru.

About the author

Alexander Vasilyevich Kubasov — Doctor of Philology, Professor; Head of the Department of Theory and Methods of Teaching Persons with Disabilities, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg).